

SCHUMANN

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE



ROBERT SCHUMANN.

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE.

VORTRAG

von

A. Niggli.

BASEL.
Schweighauserische Verlagsbuchhandlung.
(Hugo Richter.)
1879.

Schweighauserische Buchdruckerei.

Mit dem am 19. November 1828 erfolgten Tode Franz Schuberts, welcher Beethoven nur ungefähr anderthalb Jahre überlebte, erlischt die musikalische Glanzepoche Wiens und verpflanzt sich der Mittel- und Schwerpunkt des musikalischen Lebens aus dem Süden nach dem Norden Deutschlands, nach Leipzig. Hier finden wir in den Dreissiger und Vierziger Jahren dieses Jahrhunderts die beiden edlen Meister neben einander thätig, deren bedeutsamer Einfluss auf die seitherige Entwickelungsgeschichte der Musik bis auf den heutigen Tag erkennbar, wir meinen Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann. Was freilich Unmittelbarkeit der Erfindung, blühenden Reichthum der Phantasie, spielende Leichtigkeit des künstlerischen Gestaltens anbelangt, so erreicht weder der eine noch der andere seine gewaltigen Vorgänger, die Koryphäen Wiens, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, deren Compositionen den Stempel des Genie's an der Stirne tragen und die in der Geschichte der Musik dieselbe Stellung einnehmen, wie Lessing, Göthe und Schiller in der Geschichte der deutschen Litteratur, d. h. die classischen Meister ihrer Kunst genannt werden müssen. Dagegen zeichnet Mendelssohn und Schumann, wie ihre begabten Freunde Hiller, Gade, Stephan Heller, Henselt u. s. w., eine ausserordentlich reiche geistige Bildung aus, wie sie jenen eminent schöpferischen Geistern nicht eignete und es geht daher mit ihrer tondichterischen Thätigkeit eine Kenntniss der musikalischen Vergangenheit und ein

kritisches Vermögen Hand in Hand, das sie in vorzüglichem Maass befähigt hat, die verschiedenen Seiten jener classischen Periode zusammen zu fassen und deren zur Zeit ihres Auftretens grossentheils noch ungehobene überreiche Schätze dem Verständniss der Zeitgenossen zu vermitteln. Es war dies von um so grösserer Bedeutung, wir möchten sagen, kunstgeschichtlich um so nothwendiger, als wir in den Zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts, in der trüben Zeit der Nachwirkungen des Wiener Congresses, die Musik wie die Kunst überhaupt zum Gegenstand eines gedankenlosen Sinnengenusses herabgewürdigt finden. Während Beethoven in menschenscheuer Vereinsamung seine letzten Werke, die gigantische 9. Symphonie und die tiefsinnigen Streich-Quartette op. 130—135 schuf, war Rossini der Abgott des Tages und wie das Metternich'sche Staatssystem gleich einem Alp auf dem Freiheitssinn der Völker lastete, so lullte der süsse Sirenengesang des Schwanes von Pesaro den Sinn für eine ernstere, eine geistigere Kunst in Schlummer. Ein nur auf äusserliche Kunststücke ausgehendes Virtuosenthum, wie es Kalkbrenner, Herz, Czerny und Consorten damals in Schwung gebracht, war keineswegs dazu angethan, das jeder geistigen Anstrengung entwöhnte Publikum aus seiner Lethargie aufzurütteln, es zu den Quellen des wahrhaft Schönen zurückzuführen. Da erschien es nun als die kunstgeschichtliche Mission jener feinfühligen, hochgebildeten Leipziger Künstler, dem grassirenden Schlendrian mit That und Wort entgegen zu treten, der musikalischen Kunst den angeborenen Adel wieder zu geben und keiner hat diese Aufgabe mit glühenderem Eifer ergriffen, mit grösserer Energie und nachhaltigerem Erfolge durchgeführt, als Robert Schumann. Es wird daher, wenn ich es unternehme, Ihnen die Bedeutung klar zu machen, welche unserm Meister in der Geschichte der Musik zukommt, noth-

wendig fallen, Ihnen in meinem heutigen Vortrag zunächst mit kurzen Zügen den an spannenden Ereignissen verhältnissmässig armen Lebensgang Schumanns vor Augen zu führen, wobei sich die erforderlichen Bemerkungen über seine Thätigkeit als Musikschriftsteller und Kritiker werden einflechten lassen und hernach eine rasche Wanderung durch seine bedeutsamsten Tondichtungen zu machen.

Robert Schumann wurde am 8. Juni 1810 in Zwickau geboren. Sein Vater Fr. Aug. Gottlob Schumann, Buchhändler daselbst, war wie derjenige Mendelssohns nicht Musiker von Fach, wohl aber ein vielseitig, namentlich litterarisch gebildeter Mann, der den Sohn frühzeitig mit seinen Lieblingsschriftstellern Walter Scott und Byron bekannt machte und den talentvollen Knaben auch an seinen mannigfachen schriftstellerischen Beschäftigungen Theil nehmen liess. Von dem Vater, der ihm allzufrüh, schon 1826, entrissen wurde, erbte Schumann jene männliche Spannkraft des Geistes, jene Zähigkeit in Verfolgung und Durchführung des einmal als richtig Erkannten, jene sittliche Energie, mit der er, durch keine Hemmnisse zurückgeschreckt, der Verwirklichung seines Ideals entgegenstrebte; dagegen ist seine Gemüthsinnigkeit, der Haug zu Schwärmerei und grüblerischem Tiefsinn auf das Naturell der Mutter, einer Tochter des Rathschirurgen Schnabel aus Zeitz, zurückzuführen, einer Frau, die ganz in Liebe zu ihrem Jüngstgeborenen Robert aufging und deren uns erhaltene Correspondenz mit dem Sohne von derselben seelischen Erregtheit, derselben Tiefe des Gefühls Kunde gibt, die uns bei Schumann so eigenthümlich ergreifen. — In seinem 7. Altersjahr wurde mit dem Clavierunterricht des Knaben begonnen, den ihm ein gewisser Baccalaureus Kuntzsch ertheilte. Bedeutungsvoll ist die uns überlieferte Thatsache, dass der

junge Schumann, noch bevor er sich die Elemente der Claviertechnik angeeignet, bereits auf dem Instrumente zu phantasiren begann und dass es ihm gelang, die Eigenthümlichkeiten mancher seiner Jugendgenossen in treffender Weise musikalisch zu charakterisiren. Es deutet dies schon auf die später hervortretende Neigung und Befähigung des Tondichters hin, seine musikalischen Bilder möglichst concret zu fassen, äusseren Anschauungen und Eindrücken Gestalt in Tönen zu geben, bestimmte Begebenheiten musikalisch zu illustriren. Wir erinnern, um uns deutlich zu machen, gleich hier an des Meisters Jugendalbum, das uns, ein Bilderbuch in Tönen, hier einen vorüberjagenden Reiter, dort den erntefrohen Landmann, hier Kränze windende Mädchen, dort den Kinder schreckenden und wieder erfreuenden Knecht Ruprecht vor Augen führt. Immerhin spielte die Musik einstweilen keineswegs die erste Rolle unter den Lieblingsbeschäftigungen des Knaben, der sich eben so viel mit Poesie abgab, Räubercomödien schrieb und mit seinen Schulkameraden zur Aufführung brachte und seiner romantisch gefärbten Phantasie in zahlreichen lyrischen Ergüssen die Zügel schiessen liess. Erst als er in Carlsbad Ignaz Moscheles, den berühmten Meister des Clavierspiels, gehört, als er im Jahre 1820, ein angehender Gymnasiast, in einem Schulkameraden Namens Piltzing einen musikalisch hochbegabten Rivalen gewonnen, als ungefähr gleichzeitig ein neuer Streicher'scher Flügel aus Wien in's Haus kam, fing die Tonkunst an, ihren vollen Zauber auf die jugendliche Seele auszuüben. Die beiden Jünglinge spielten fleissig vierhändig mit einander und lebten sich, abgesehen von den damals vorzüglich im Schwang befindlichen Compositionen Carl Maria von Webers und Hummels auch in die grösseren Instrumentalwerke Haydns, Mozarts, insbesondere aber Beet-

hovens ein, dessen titanische Natur bald den gewaltigsten Einfluss auf Schumann gewann. Für ein kleiueres Orchester, das mit einigen andern Schülern arrangirt wurde, componirte Robert in seinem 13. Jahr verschiedene Ouverturen.

Doch war einstweilen keine Rede davon, dass er etwa die Musik zu seinem Lebensberuf wählen könnte. Vielmehr entschied er sich zum Studium der Jurisprudenz und bezog im März 1828 die Universität Leipzig, nachdem er mit dem Freunde Gisbert Rosen, ebenfalls stud. juris, unmittelbar vorher noch eine Reise nach München gemacht, in Baireuth die Stätten besucht, auf denen der schon damals schwärmerisch von ihm verehrte Jean Paul gewandelt und in der Isarstadt mit Heinrich Heine einige frohe Stunden verlebt.

Wir haben damit die Namen der beiden Dichter genannt, von denen Schumanns Geist am reichsten befruchtet erscheint. Der durch Thränen lächelnde Humor Jean Pauls findet sein musikalisches Spiegelbild namentlich in den Jugendwerken unseres Meisters für Pianoforte, auf die wir später zurückkommen und die Einwirkung des genannten Poeten ist in Schumanns Schriften sogar bis auf stilistische Eigenthümlichkeiten nachweisbar, während bekanntlich Heine's Buch der Lieder mit seiner Fülle innigster Empfindung, aber auch in seinen ironischen Pointen keinen feineren musikalischen Interpreten gefunden hat, denn Schumann. Auch in Leipzig blieb die Musik Schumanns Steckenpferd und während ihn das studentische Treiben eben so wenig anzog, wie das trockene Studium der römischen Institutionen, ging er fleissig in den Häusern einiger kunstsinnigen Familien ein und aus, in denen die Tonkunst gepflegt wurde. Wir nennen beispielsweise dasjenige des Dr. Carus, dessen Frau Agnes eine vortreffliche Dilettantin auf dem Clavier war. Wichtiger erscheint die Berührung, in die er schon damals

mit Friedrich Wiek, dem bekannten Lehrer des Pianofortespiels und Vater von Schumanns Gattin Clara, trat. Die erstaunliche Virtuosität, welche sich letztere, geb. den 13. September 1819, bereits als 10jähriges Mädchen angeeignet hatte, erweckte selbstverständlich das günstigste Vorurtheil für die Unterrichtsmethode des Vaters und Schumann entschloss sich sofort, bei Wiek Clavierunterricht zu nehmen. Während er sich mit grossem Eifer den eigentlich technischen Studien unterzog, soll Schumann die Uebungen im Generalbass, welche sein Lehrer mit dem Unterricht verband, sehr vernachlässigt haben. Es legt dies wiederum Zeugniss ab von der eigenthümlichen Scheu, welche er vor allen musikalisch-theoretischen Studien hatte und deren natürliche Folge war, dass seine formale Ausbildung, seine Herrschaft über die Darstellungsmittel längere Zeit hinter der Fülle seiner musikalischen Ideen, hinter dem Reichthum seiner Phantasie zurück blieb und sich erst sehr allmälig mit demselben in vollen Einklang setzte. Schon im Februar 1829 sah sich übrigens Wiek genöthigt, den Unterricht Schumanns wegen Mangel an Zeit abzubrechen. Dagegen fand der letztere im Verkehr mit einigen neuen Bekannten, den später hochgeschätzten Capellmeistern Julius Knorr und Täglichsbeck, sowie mit Glock, späterem Bürgermeister in Ostheim, Gelegenheit, das Beste der damaligen musikalischen Litteratur gründlich kennen zu lernen. Insbesondere war es der romantische Zaubergarten Franz Schuberts, in welchem sich die Freunde oft und gern verloren und dessen Claviertrios op. 99 und op. 100 in B- und Es-dur insbesondere den jungen Schumann mit ihrem träumerischen Duft berauschten. Der geniale Romantiker der Wiener-Schule regte seinen begeisterten Jünger auch wieder zu selbstständigem Schaffen an. In die Leipziger Studentenzeit fällt die

Composition von acht vierhändigen Polonaisen, vierhändigen Variationen, einer Reihe Lieder und eines Quartetts für Pianoforte und Streichinstrumente, die der gegen sich selbst ausserordentlich strenge Meister indess nicht der Veröffentlichung werth hielt. Im Frühjahr 1829 siedelte Schumann nach Heidelberg über, wo ihn übrigens auch der geistvolle, redegewandte Pandectist Thibaut für sein Fachstudium nicht zu begeistern, wohl aber als feingebildeter Musikkenner an seine Person zu fesseln vermochte. Wie vollständig ihn die Musik bereits in ihren Banden hielt, beweist die Thatsache, dass Schumann sogar auf verschiedenen Ausflügen, die er im Verein mit seinen Freunden Rosen und Semmel unternahm, im Wagen auf einer stummen Claviatur Fingerübungen machte. In den Herbstferien 1829 treffen wir Schumann auf einer Reise in Italien, wo ihn übrigens, wie verschiedene Briefe aus dieser Zeit darthun, mitten in der herrlichsten Natur wiederholt die tiefste Melancholie beschlich und er sich oft „bis zum Todtschiessen“ entmuthigt fühlte. Nachdem er den ganzen Winter 1829/30 über auf's eifrigste musicirt, auch mehrere Nummern der später als op. 2 erschienenen Papillons, sowie verschiedenes andere componirt, war endlich der Entschluss in ihm reif geworden, der Jurisprudenz Valet zu sagen und sich vollständig seiner geliebten Kunst zu widmen. Das zauberhafte Spiel Paganini's, den er im Frühjahr 1830 zu Frankfurt am Main hörte, trug dazu bei, seinen Entschluss zu festigen. Unterm 30. Juli genannten Jahres schreibt er seiner Mutter in einem von kindlicher Liebe überströmenden Brief, sein ganzes Leben sei nur ein zwanzigjähriger Kampf zwischen Poesie und Prosa, Musik oder Jus, für ihn gewesen und dieser müsse nun enden. Die besorgte Mutter legte die Entscheidung, die ihr der Sohn in pietätvoller Weise anheimstellen wollte, in die Hände

Friedrich Wieks, seines verehrten Lehrers, und dieser sprach sich entschieden für die Ansicht Schumanns aus. Letzterer kehrte nach Leipzig zurück, um sich, dem Zuge der Zeit folgend, zunächst als Virtuose auszubilden. Mit grösstem Eifer unterwarf er sich unter Wieks Leitung den zur Erreichung dieses Ziels unumgänglich nothwendigen technischen Studien. Allein er wollte zu rasch vorwärts kommen. Eine Vorrichtung, mit deren Hülfe er den schwächeren Fingern schneller die wünschenswerthe Geläufigkeit verschaffen wollte, hatte zur Folge, dass der Mittelfinger der rechten Hand vollständig gelähmt und diese trotz aller ärztlichen Hülfeleistung zum Pianofortespiel für immer unbrauchbar wurde. Durch diesen Umstand gezwungen, auf eine Virtuosencarrière zu verzichten, warf sich Schumann mit unerschüttertem Muth auf das Gebiet der musikalischen Composition. Nun erst machte er, die angeborene Abneigung gegen alles blos theoretische Studium bezwingend, seinen ordentlichen Cursus der musikalischen Composition durch, indem er sich Heinrich Dorns, des trefflichen Leipziger und später Berliner Capellmeisters Leitung anvertraute und unter ihm die Lehre vom Generalbass, vom einfachen und doppelten Contrapunkt absolvirte und sich mit all' dem gelehrten Rüstzeug versah, dessen auch der genialste Tondichter nun einmal nicht entrathen kann. Daneben suchte er möglichst viel Gutes zu hören, wozu ihm das rege Musikleben Leipzigs, insbesondere dessen berühmte Institute, das Gewandhaus-Concert, die Singacademie und der Thomanerchor die beste Gelegenheit boten. Das Erscheinen Mendelssohns in Leipzig, welcher bekanntlich im Jahre 1835 von Düsseldorf als Musikdirector dorthin übersiedelte, war von um so grösserer Bedeutung für Schumann, als letzterem gerade dasjenige mangelte, wodurch sich jener in vorzüglichem Maass auszeichnete, wir meinen die formale Sicher-

heit des Gestaltens, die vollständige Beherrschung der verschiedenartigsten Kunstformen. Nur aus diesem Umstande erklärt sich auch die fast demüthige Verehrung, mit welcher der geistig tiefere, originellere Schumann zu Mendelssohn emporblickte, wie „zu einem hohen Gebirge." Den Einfluss aber, welchen eben die alle Mendelssohn'schen Compositionen auszeichnende Rundung der künstlerischen Form auf unsern Tondichter ausübte, erkennen wir am besten, wenn wir seine äusserlich wenig gefestigten, ja oft excentrischen Werke aus dem Anfang der Dreissiger Jahre mit seinen Clavier-Compositionen vom Ende derselben, insbesondere aber mit den auch formell meisterlich gefügten grösseren Arbeiten auf dem Gebiete der Kammermusik, des Concertoratoriums und der Symphonie vergleichen, die in den Jahren 1840 bis 1845 entstanden sind. Schon vom Jahre 1831 datirt auch der Beginn der umfassenden kritischen Thätigkeit Schumanns, welcher zunächst eine Reihe musikalischer Aufsätze in der „Leipziger Allgemeinen Musikzeitung" erscheinen liess, dann aber im Frühjahr 1834 die „Neue Zeitschrift für Musik" in's Leben rief und diese bis zum Jahre 1844 redigirte, wo er sie an Franz Brendel, den bekannten Musikhistoriker und eifrigen Parteigänger der Liszt-Wagner'schen Schule abtrat. Während man bisher keine andere musikalische Kritik gekannt hatte, als die, um uns so auszudrücken, rein grammatikalische, während man mit andern Worten bis jetzt der tonkünstlerischen Schöpfung gegenüber keine anderen Fragen erhoben, als die, ob sie den Regeln der Harmonik und des Generalbasses entspreche, ob keine verbotenen Octaven oder Quintenfortschreitungen, keine unsingbaren Intervalle, keine rhythmischen Schnitzer darin vorkommen, stellte Schumann in der neuen Zeitschrift die Frage nach dem geistigen Gehalt, nach der tondichterischen Bedeutung der musikalischen

Werke an die Spitze. Er trat dem philisterhaften Formalismus, dem „Pleyel'schen Schlafmützenstil“, der faden Salonschreiberei des Tages gegenüber für den poetischen Subjectivismus, für jene phantasiereichen jugendlichen Talente in die Schranken, die wir Anfangs der Dreissiger Jahre sich so verheissungsvoll entfalten sehen. Wir meinen in erster Linie Chopin, „den träumenden Seher am Clavier“, dann Stephan Heller, Ferd. Hiller, Ad. Henselt, Sterndal Bennet, Niels Gade und andere. Gleichzeitig wurden die grossen Meister der Vergangenheit, neben Bach und Händel, Mozart und Beethoven insbesondere Franz Schubert den Jüngern als leuchtende Muster vorgeführt und mit liebevollem Verständniss der tiefe Gehalt ihrer Schöpfungen eingehend erläutert. — Eine heitere Geselligkeit, welche Schumann seit 1833 mit einigen Freunden und musikalischen Gesinnungsgenossen, den sog. Davidsbündlern, pflegte (der früh verstorbene, hochbegabte Ludwig Schunke aus Stuttgart war sein Jonathan darunter), wirkte erfrischend auf die zartbesaitete, trübsinnigen Anwandlungen nur allzu leicht zugängliche Natur unseres Tondichters ein. Dazu kam, ungefähr vom Jahre 1836 hinweg, eine sein tiefstes Herz bewegende Liebe, welche seiner tondichterischen Phantasie volleren Schwung, ihren Gestalten blühenderes Leben gab. Nachdem er 1830 schon als Heidelberger Student anlässlich eines Balles in Mannheim etwas zu tief in die Augen eines schönen Mädchens, Namens Meta Abegg, geschaut, sich indess von dieser Neigung, ähnlich wie Göthe im Werther, durch eine künstlerische Schöpfung, die bekannten Variationen auf den Namen „Abegg“, wieder befreit, nachdem er dann im Anfang seines Leipziger Aufenthalts der anmuthigen Böhmin Ernestine von Fricken vorübergehend seine Neigung geschenkt, den Namen des Geburtsortes derselben, des an der böhmisch-

sächsischen Grenze gelegenen Städtchens Asch als Thema für seinen geistsprühenden „Carneval“ benutzend, fing die bewundernde Theilnahme, die er von jeher den künstlerischen Leistungen der Tochter seines Lehrers Wiek, der kleinen Clara, zollte, mehr und mehr an, sich in Liebe zu wandeln. „Es wäre“, wie Ambros in seinem schönen Aufsatz „Robert Schumanns Tage und Werke“ bemerkt, „geradezu gegen Sternenlauf und Schicksal gewesen, wenn der Meister dem liebenswürdigen, von der seltensten musikalischen Begabung verklärten Wesen seine Neigung nicht hätte zuwenden sollen.“ Die Neigung wurde erwiedert und schon im Jahre 1838 hoffte Schumann, sich einen eigenen Hausstand gründen zu können. Zur Sicherung seiner Existenz, um deren finanzielle Consolidirung er sich bis anhin wenig bekümmert, gedachte er seine Zeitschrift in Wien zu fixiren. Er begab sich daher im October 1838 nach der Kaiserstadt an der Donau, wo sich indess seinem Unternehmen unbezwingliche Hindernisse entgegenstellten und wo er auch für sein Emporkommen als Componist wenig hoffen durfte. Im April 1839 kehrte er daher nach Leipzig zurück, immerhin mit reichen Eindrücken von dem schönen Wienerleben erfüllt, die denn auch in einer seiner herrlichsten Claviercompositionen, „dem Faschingsschwank aus Wien“, musikalische Verwerthung gefunden haben. In Leipzig erwarb er sich die philosophische Doctorwürde und hielt nun, umstrahlt vom Nimbus der neuen Titulatur, einer in dem damaligen titelsüchtigen Deutschland nicht zu unterschätzenden Zugabe, bei Friedrich Wiek förmlich um die Einwilligung zur ehelichen Verbindung mit seiner Tochter an. Allein Wiek weigerte sich, wie er dies schon im Jahre 1837 gethan, auch jetzt, Clara aus den Händen zu geben und Schumann fand sich schliesslich, da der Starrkopf des Alten nicht zu

brechen war, genöthigt, einen gerichtlichen Consens zu erwirken, der selbstverständlich nicht vorenthalten werden konnte. Die Trauung fand am 12. September 1840 in der Kirche zu Schönefeld, einem Dorf in der Nähe von Leipzig, statt. Friedrich Rückert, freudig bewegt von den Weisen, welche Robert und Clara gemeinsam zu einer Anzahl seiner Lieder componirt, begrüsste das junge Paar mit einem herzlichen Gedichte. Wie die edle Frau mit ächt weiblicher Feinfühligkeit dafür Sorge trug, alles Gewöhnliche des Daseins, jede störende Berührung mit der Aussenwelt von dem geliebten Manne fern zu halten, wie sie mit liebevollem Verständniss auf seine tondichterischen Intentionen einging und den träumerischen Gestalten seiner Phantasie durch ihr unvergleichliches Clavierspiel klingendes Leben und blühende Farbe einhauchte, all' dies ist bekannt genug und bedarf hier keiner weitläufigen Auseinandersetzung. Die ersten Jahre der Ehe bis zur beginnenden Krankheit Schumanns, von 1840 bis 1845 sind unstreitig seine glücklichsten gewesen. Seine reifsten und relativ heitersten Compositionen, wie insbesondere die farbenprächtige B-dur-Symphonie, die Streichquartette op. 41, das Clavierquintett und das Clavierquartett in Es, das märchenduftige Concertoratorium „Paradies und Peri", der wie von himmlischer Verklärung leuchtende dritte Theil der Faustmusik, endlich das zauberhaft schöne Clavierconcert in A-moll, fallen sämmtlich in diese Zeit, die an äusseren Erlebnissen ausserordentlich arm, an innerem Blühen, an fröhlicher Geistesarbeit unendlich reich war. Im Jahre 1844 unternahm Schumann mit seiner Gattin eine Kunstreise nach Petersburg, auf welcher beide hochgefeiert wurden. Bald nach seiner Rückkehr gab der Meister die Redaction seiner Zeitschrift auf und im Herbst desselben Jahres erfolgte seine Uebersiedlung nach Dresden. Schumann

hoffte, das gesundere Klima dieser reizend gelegenen Stadt werde auf seinen durch mannigfache Anstrengungen erschütterten Körper wohlthätigen Einfluss ausüben. Bereits hatte sich nämlich ein nervöses Leiden bei ihm eingestellt, das mit beängstigenden Erscheinungen begleitet war. Anhaltender Schlaflosigkeit, Frostanfällen, tiefer Erschöpfung gesellte sich eine heftige Furcht vor hohen Bergen, hochgelegenen Wohnungen, vor Vergiftung, ein seltsamer Abscheu gegen metallene Werkzeuge. Eine Landwohnung in Pirna wurde ihm verleidet, weil die Aussicht gegen den Sonnenstein, einer Irrenanstalt, ging und der Anblick dieses Gebäudes den Leidenden in grosse Unruhe versetzte. Das ganze Jahr 1845 und auch noch Anfangs 1846 musste sich der Meister auf's Sorgfältigste schonen und es fallen denn auch verhältnissmässig sehr wenige Compositionen, von grösseren eigentlich nur die C-dur-Symphonie op. 61, in diese Zeit. Erst 1847 fühlte sich Schumann wieder gekräftigt, von frischer Schaffenslust beseelt und auch zu geselligem Verkehr angeregt, den er Monate lang gemieden. Ferd. Hiller, Robert Reinik, Berthold Auerbach, die Maler Julius Hübner und Ed. Bendemann gingen damals häufig bei ihm aus und ein. 1847 hatte eine Kunstreise nach Prag und Wien heitere Abwechslung, Zerstreuung und Ehren die Fülle für beide Gatten gebracht. Auch dem öffentlichen Leben Dresdens schenkte Schumann freundlichen Antheil, indem er namentlich die durch Hiller in's Leben gerufenen Abonnementsconcerte nach Kräften zu heben und zu fördern suchte, die Direction der Männerliedertafel übernahm und Anfangs 1848 auch einen bald fröhlich emporblühenden Verein für gemischten Chor in's Leben rief. Eine wohlthätige Wechselwirkung zwischen seiner Directionsthätigkeit und seinem tondichterischen Schaffen blieb nicht aus. Schumann schrieb Solfeggien

für Männerchor wie für gemischten Chor, Ritornelle für Männerstimmen und eine Reihe Vocalcompositionen, die frischweg von seinen Vereinen gesungen wurden. Daneben gingen freilich auch manche schmerzliche Erfahrungen. Die Oper „Genofeva", deren Entstehung in die Jahre 1847 und 1848 fällt und an deren möglichste Vollendung der Meister seine ganze Kraft setzte, erlebte zwar im Mai 1850 zu Leipzig drei Aufführungen, wurde dann aber bei Seite gelegt, d. h. fiel durch und hat erst in neuester Zeit auf verschiedenen grösseren Bühnen ihre Auferstehung gefeiert. Auch als Dirigent hatte sich Schumann über mannigfache Verkennung, falsche Beurtheilungen und Misserfolge zu beklagen, die um so weniger ausbleiben konnten, als er in der That kein hervorragendes Directionstalent besass. Es fehlte seiner träumerisch angelegten, in sich hineinhorchenden Natur die schlagfertige Gewandtheit in Wort und Blick, die kaltblütige Beherrschung der Chor- und Orchestermassen, das Talent, aus sich herauszutreten, mit prägnanten zündenden Worten den Mitwirkenden seine Intentionen klar zu machen und sie dafür zu begeistern. All' dies sind Eigenschaften, welche wir bei den grossen Dirigenten — bei Mendelssohn, Hiller, Rich. Wagner — in eminentem Maasse vereinigt finden, die aber gerade unseren Tondichter zu etwas ganz anderem gemacht hätten, als er war. Unter diesen Verhältnissen begreift es sich, dass Schumann, als er 1850 die Berufung zum städtischen Musikdirector in Düsseldorf erhielt, annahm und nach den fröhlichen Rheinlanden übersiedelte. Noch einmal leuchtete hier sein Productionstalent in vollem Glanze auf. Die Es-dur-Symphonie, welche in die erste Zeit seines Düsseldorfer Aufenthaltes fällt, ist sichtbar getränkt von den heiteren Eindrücken, welche Land und Leute am Rhein in ihm hervorgebracht. Das Scherzo

hat einen keck realistischen Charakter und mahnt mit seinem volksthümlichen Humor, mit der kräftigen Sattheit seiner Farben an die köstlichen Genrebilder der Düsseldorfer Schule, insbesondere des Meisters Ludwig Knaus. Dass aber der IV. Satz mit seiner eigenthümlich düsteren Feierlichkeit durch die Feier der Erhebung des Erzbischofs von Geissel in Köln, welcher Schumann beiwohnte, angeregt ist, hat uns der Meister selbst erzählt. Leider steht von den Compositionen der Düsseldorfer Zeit wenig mehr auf der Höhe der besten Sätze dieser Symphonie. Eine krankhafte Hast des Producirens hatte sich seit dem Jahr 1849 des nervös aufgeregten Meisters bemächtigt. Ein umfangreiches Werk jagt seit dieser Zeit das andere. Stellenweise pulsirt die geniale Ader des Componisten noch in ursprünglicher Frische. Vieles aber zeugt von einem Versagen der Gestaltungskraft, von einer Ueberreiztheit der Phantasie, von einem blos mechanischen Fortspinnen der todesmatten Gedanken, die uns mit tiefem Schmerz erfüllen.

Im Jahre 1853 sah sich der Verwaltungsausschuss des Düsseldorfer Musikvereins veranlasst, den Meister seiner Functionen als städtischer Musikdirector zu entheben. Es unterliegt keinem Zweifel, dass Schumanns zunehmender Hang zur Schweigsamkeit, sein Versinken in sich selbst, in die dämmernden Abgründe seiner weltabgewandten Seele, dem Vereinsvorstand begründete Veranlassung zum Abbruch des Verhältnisses mit ihm gaben. Ob aber mit der einem Meister wie Schumann gegenüber unter allen Umständen gebotenen Schonung und Discretion vorgegangen wurde, das erscheint wenigstens nach den Angaben seiner Biographen Wasielewski und Reissmann fraglich. Von schweren körperlichen Leiden, die Schumann schon 1851 genöthigt hatten, seine Mitwirkung beim damaligen Düsseldorfer Musikfest

äusserst zu beschränken, erholte er sich unter sorgsamster Pflege wenigstens so weit, dass er 1853 mit seiner Gemahlin eine Reise nach den Niederlanden unternehmen konnte. Er sagt selbst, diese Fahrt sei von guten Glücksgenien begleitet gewesen. „In allen Städten wurden wir mit Freuden, ja mit allen Ehren bewillkommt. Ueberall waren grosse Aufführungen der Symphonien, gerade der schwierigsten, der 2. und 3., im Haag auch mir die Rose (d. h. der Rose Pilgerfahrt) vorbereitet." — Der traurigste Umschwung erfolgte nur zu bald. Verschiedene, schon 1851 eingetretene Symptome, wie Gehörsstörungen, schwindende Urtheilskraft, eine überhandnehmende Todesfurcht hatten die Gattin und Freunde mit banger Besorgniss erfüllt. Anfangs des Jahres 1854 begannen die Gestalten seiner Phantasie, mit denen er einst gespielt, eine dämonische Gewalt über ihn auszuüben. Er hatte, wie Reissmann treffend sagt, das Zauberwort, sie zu bannen, verloren und musste ihrem wilden Reigen rettungslos verfallen. Geisterstimmen ertönten ihm. Mitten in der Nacht stand er auf, ein Thema niederzuschreiben, das ihm seine Freunde Franz Schubert und Felix Mendelssohn gesandt. Am 27. Februar 1854 verliess der Unglückliche plötzlich die Seinigen und suchte in den Wellen des Rheins seinem qualvollen Dasein ein Ende zu machen. Er wurde gerettet, um in der Krankenanstalt des Dr. Richarz in Endernich bei Bonn noch zwei Jahre in hoffnungslosem Zustand hinzubrüten. Am 29. Juli 1856 machte der Tod seinen Leiden ein Ende. Die Bestattung erfolgte am 31. Juli zu Bonn, wo ihm seitdem bekanntlich ein herrliches Denkmal errichtet worden ist. Er hinterliess ausser der Wittwe sieben meist unerwachsene Kinder, drei Töchter und vier Söhne.

Wenden wir den Blick von diesem Nachtstück hinweg zu des Meisters Werken, auf deren Mehrzahl ewiger Son-

nenschein liegt und welche Menschenherzen entzücken werden, so lange die deutsche Sprache lebt. Denn ein deutscher Componist ist Schumann durch und durch. Seine geheimsten Zauber werden sich nur dem germanischen Volksstamm erschliessen, während der Romane diese oft herb eigensinnige, alle blos sinnliche Klangschönheit verschmähende Individualität kaum völlig verstehen wird. Als Pasdeloup, der bekannte Orchesterdirigent und Pfleger der classischen Instrumentalmusik in Paris, Anfangs der Sechziger Jahre die Es-dur-Symphonie Schumanns zur Aufführung brachte, schrieb der vielseitig gebildete, ruhig beobachtende musikalische Kritiker der „Revue des deux Mondes", Scudo, der sie freilich als op. 95 statt als op. 97 bezeichnet: Cette composition, d'une structure si pénible, n'a produit sur le public qu'un effet désastreux. — En somme la symphonie de Schumann comme les trois quarts des compositions de ce musicien atrabilaire ne valent pas la peine, qu'on se donne pour les comprendre (R. d. d. M. Bd. 45 Fol. 992)." Und so werden selbst die Lieder Schumanns, die in ihrer zurückgehaltenen Glut, in ihrer keuschverschämten Innigkeit unser Herz auf's tiefste ergreifen, — wir erinnern beispielsweise an Lieder wie „Ich kann's nicht fassen, nicht glauben", aus „Frauenliebe und Leben" oder an das Eichendorff'sche „Dein Bildniss wunderselig, trag' ich im Herzensgrund", — wir sagen, auch diese Lieder werden jenseits der Alpen und des Rheins wahrscheinlich mit Kopfschütteln angehört werden. Was die grossen und schwierigeren Werke Schumanns anbelangt, so hat es selbst in Deutschland Jahrzehnte gebraucht, bis sich dieselben namentlich auch in Süddeutschland und bei uns einbürgerten, während heute allerdings constatirt werden muss, dass der Einfluss unseres Meisters, seine kunstgeschichtlichen Wirkungen weit umfassender und

intensiver geworden sind, als diejenigen Mendelssohns, ja dass die bedeutendsten Componisten der Gegenwart, wie Brahms, Kirchner, Jensen, Rob. Franz in seine Fussstapfen traten oder wenigstens ihren Ausgangspunkt von ihm nahmen. Wir gehören nicht zu denjenigen, welche glauben, ein Künstlerleben lasse sich, wie dies so manche Biographen gethan, schablonenhaft in bestimmte Perioden eintheilen, während welcher der Künstler diese oder jene Stilart ausschliesslich cultivirt, sich in dieser oder jener speciellen Richtung seiner Kunst bewegt habe. Wir halten es für einen Unfug, wenn beispielsweise manche Lebensbeschreibungen Beethovens zwischen seiner Jünglingsperiode etwa bis zur „Eroika“, den Arbeiten seiner männlichen Reife bis zur ersten Symphonie und denjenigen seines letzten Lebensabschnittes gleichsam chinesische Mauern aufrichten wollen. In Wahrheit findet sich in der künstlerischen so wenig wie in der menschlichen Entwickelung etwas absolut Unvermitteltes, Sprunghaftes und nur dem oberflächlichen Beobachter werden die leisen Uebergänge entgehen, ohne die freilich manche Erscheinungen uns als räthselhaft gegenübertreten. Dies zugegeben, können wir indess gerade bei Schumanns Compositionen drei Epochen unterscheiden, nach denen sich dieselben gruppiren und deren Sonderung uns die Uebersichtlichkeit wesentlich erleichtern wird.

Die erste Periode, von 1829—1840 reichend, ist die Zeit des Sturms und Drangs, wie Schumann sie selbst bezeichnet, die Zeit der Phantastik, der humoristischen Genre- und Kleinmalerei, der practisch sich bethätigenden Opposition gegen die Poesieseligkeit und Seichtigkeit der Herz-Kalkbrenner'schen Schule, welche mit der theoretischen Opposition in Schumanns kritischen Schriften Hand in Hand ging. Es sind die Werke op. 1—23, lauter Claviercompositionen,

die sich zum weitaus grössten Theil nicht in der bisher mit Vorliebe gepflegten Sonatenform, sondern in jenen knapperen, dem Lied und dem Marsch entlehnten Instrumentalformen bewegen, zu deren Ausbildung Beethovens Bagatellen und Franz Schuberts Impromptus und Moments musicals die erste Veranlassung gegeben. Die musikalische Phantasie Schumanns arbeitet hier unter der Herrschaft bestimmter poetischer Ideen oder erscheint durch individuelle Erlebnisse, durch Eindrücke von Aussen, durch concrete Bilder und Anschauungen unmittelbar angeregt, in maassgebender Weise beeinflusst. Wir können dies an einigen Beispielen deutlich machen. In den theilweise schon 1829 entstandenen „Papillons“ op. 2 führt uns der Tondichter mitten in das bunte Treiben eines Ballsaals. Nach einigen einleitenden Tacten erklingt ein anmuthiger Walzer, dem sich dann in mannigfaltigstem Wechsel der Stimmung eine Anzahl weiterer Tanzgebilde anreiht. Besonders charakteristisch sind die beiden Polonaisen Nr. 5 und 11, in deren erster sich die träumerische Innigkeit Schumanns gleichsam in der Knospe zeigt, während die zweite ein Muster chevaleresker Salonmusik im besten Sinne des Wortes ist. Schliesslich kehrt der Eingangswalzer wieder, verschlingt sich auf's Köstlichste mit der fanfarenartigen Melodie des Grossvatertanzes, bis dann allmälig der Faschingslärm abnimmt und mit dem Glockenschlag sechs im hohen a der reizende Spuck verhallt. Welche poetische Anziehungskraft die Darstellung eines Maskenballes, eines Tanzfestes auf Schumann ausübte, geht aus einer Reihe späterer Compositionen hervor, die dasselbe Darstellungsobject behandeln. Wir erinnern an den geistsprühenden Carneval op. 9, an den Faschingsschwank aus Wien, an die Ballscenen op. 109, an den Kinderball op. 130. Direct von Jean Paul inspirirt sind die sogen. Davidsbündler-

tänze op. 6 und die Fis-moll Sonate op. 11, die trotz manchem Launenhaften, Harmlosen, was mit unterläuft, dennoch bereits den genialen Humor Schumanns in seiner vollen Entfaltung zeigen. Wie Jean Paul die Gegensätze des Temperaments, der Charaktereigenschaften, der Weltanschauungen auf ächt humoristische Weise in den contrastirenden Gestalten seiner Romane, insbesondere dem bekannten Zwillingspaare Wult und Walt, aus den Flegeljahren einander gegenüberstellt, sie geistig auf einander platzen lässt, so vertritt in den erwähnten Werken Schumanns Florestan die leidenschaftliche Energie, den ungezügelten, alle Schranken durchbrechenden Feuergeist, Eusebius dagegen die träumerische Innigkeit, die zartsinnige Schwärmerei, während der Meister Raro auftritt, wenn gleichsam das letzte Wort gesprochen, die Versöhnung der heterogenen Elemente dargestellt werden soll. Der Ausdruck „Tänze" wird dabei von Schumann in der Bedeutung von „Strauss", „Waffentanz" gebraucht. Die Philister, gegen welche sich die Davidsbündlerschaft mit Schwert und Lanze erhob, waren eben die in den Zwanziger und Anfangs der Dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts grassirenden Zopfcomponisten Herz, Hünter und Consorten, wie denn auch der Carneval, nachdem die buntesten Gestalten kaleidoskopisch an uns vorübergerauscht, jene Tendenz klar bezeichnend mit dem geharnischten Marsche der Davidsbündler gegen die Philister schliesst. — In späteren gereifteren Compositionen hat Schumann zwar die phantastischen Inhaltsbezeichnungen, wie die Namen Florestan, Eusebius u. s. w., fallen gelassen, an der humoristischen Gegensätzlichkeit indess festgehalten. Wohl am tiefsten erfasst ist dieselbe in den 1838 entstandenen, nach einer gleichnamigen Erzählung des Romantikers E. T. A. Hoffmann als „Kreisleriana" bezeichneten Charakterstücken

und in der dem Jahre 1839 angehörenden Humoreske. In diese Zeit fallen ferner, um wenigstens das Bedeutendste namhaft zu machen, die Phantasiestücke op. 12, die Kinderscenen op. 15, poetische Reminiscenzen aus der Jugendzeit, voll schlichtinniger Anmuth, ferner die Franz Liszt gewidmete tiefsinnige Fantasie op. 15 und die vier Hefte Novelletten op. 21, die uns mit ihren berückenden Klangwirkungen, mit ihrem märchenhaften Zauber wie Eichendorffs phantastische Erzählungen anmuthen, die stimmungsvollen Nachtstücke op. 21, die symphonischen Etuden op. 13, in denen die grandiose Claviertechnik Schumanns zu ihrer glänzendsten Entfaltung kommt und die daher ein Paradestück der modernen Virtuosen bildet, endlich die wildromantischen, vom übermüthigsten Humor überströmenden Sonaten op. 11 und 14 und die formvollendetere, namentlich im zweiten Satz, Andantino von schwärmerischer Empfindung getränkte in G-moll op. 22.

Die zweite Periode, die wir in Schumanns, des Componisten, Laufbahn unterscheiden mögen, vom Jahre 1840 bis ungefähr 1848 reichend, umfasst die Zeit seiner vollen künstlerischen Reife, die Zeit seiner umfangreichsten und formvollendetsten Werke, die Zeit, in der er sich von dem beschränkten Gebiet der Claviercomposition völlig emancipirt und mit freudiger Energie die verschiedensten Gattungen der Musik seinem phantasievollen Geiste dienstbar macht. Zunächst tritt uns hier der Meister als Liedercomponist entgegen. Wie bereits erwähnt, hatte er im Jahre 1840, nach langem schmerzlichem Ringen um die Geliebte, seine Clara heimgeführt und wem das Herz voll ist, dem geht der Mund über. Dieses für Schumann roth angestrichene Jahr ist als sein eigentliches Liederjahr zu bezeichnen. Ihm gehören alle jene Cyclen von Gesängen an, an denen wir uns, wie

oftmals schon, erquickt und erhoben und an die wir mit in erster Linie denken, wenn von dem deutschen Lied die Rede ist. 1840 sind entstanden, um nur die Spitzen zu bezeichnen, der Liederkreis von Heine op. 24, Myrthen op. 25, 3 Gedichte von Geibel op. 29, worunter das geistvoll charakteristische „Zigeunerleben“, 12 Gedichte von Justinus Kerner op. 35, 12 aus Rückerts „Liebesfrühling“ op. 37, der „Liederkreis“ von Eichendorff op. 39, „Frauenliebe und Leben“ von Chamisso op. 42, die Romanzen und Balladen op. 31, 45, 49 und 53, worunter „Die beiden Grenadiere“, „Der arme Peter“ und „Tragödie“ von Heinrich Heine; endlich Heine's „Dichterliebe“ op. 48. Was diese Lieder besonders auszeichnet, ist weit weniger die äussere Schönheit der Melodien, welche bei Franz Schubert meist sinnlich frischer, unmittelbarer packend klingen, als die ausserordentlich fein abgestufte Declamation, die sorgfältige Treue, mit welcher Schumann jeder Nuancirung des dichterischen Gedankens und Ausdrucks folgt, die Reinheit und Tiefe, mit der er die poetische Stimmung erfasst und musikalisch verkörpert. Dabei gewinnt die Clavierbegleitung eine noch weit höhere Bedeutung denn bei Schubert. Was die Singstimme in ihrer schlichtinnigen Einfachheit nicht zu sagen vermag, das führt das Clavier in reichster klangvollster Begleitung aus. Das vocal nur Angedeutete wird im Accompagnement instrumental vertieft und erweitert. Längere Vor- und Nachspiele dienen dazu, den Hörer in die dichterische Situation hinein einzuführen, ihn auf die im Lied fibrirende Stimmung vorzubereiten, dieselbe aber auch ganz und voll ausklingen zu lassen. Wir erinnern in dieser Beziehung beispielsweise an die Lieder: „Aus alten Mährchen winkt es“ und „Die alten bösen Lieder“ aus dem Cyclus „Dichterliebe.“ Dort werden wir schon durch das Vorspiel mitten in die phan-

tastische Märchenwelt des Orients versetzt, „wo bunte Blumen blühen im gold'nen Abendlicht“ und „lieblich duftend glühen mit bräutlichem Gesicht.“ Hier weint sich der Schmerz des Dichters über die eingesargte, im Meer versenkte Liebe in einem unsagbar schönen, von seliger Wehmuth getränkten Nachspiel aus. Wie tief- und feinsinnig war der Gedanke, beim letzten Lied des Cyclus, „Frauenliebe und Leben“, welches den Gram der jungen Wittwe um den dahingeschiedenen Gatten ausspricht, im Nachspiel gleich einem süssen Traum die Melodie des ersten Liedes noch einmal ertönen zu lassen, in welchem die Sehnsucht des Mädchens nach dem Geliebten zuerst laut ward:

„Ich zieh' mich in mein Inn'res still zurück,
Dort hab' ich Dich und mein verlor'nes Glück.“

Die Dichter, denen Schumann am liebsten nachgeht, deren eigenartiges Wesen er am vielseitigsten musikalisch wiedergegeben hat, sind unstreitig Heinrich Heine und Joseph Eichendorff. Während Franz Schubert in den wenigen Liedern Heine's, die ihm bekannt wurden und die er componirt hat, durchaus nur des Dichters ernste Seite, seinen dunkelglühenden Liebesschmerz, sein wehmuthsvolles Leid musikalisch illustrirt, wir machen die Lieder „Am Meer“, „Der Doppelgänger“, „Die Stadt“ namhaft, ist es Schumann wunderbar gelungen, auch den ironischen Pointen, auch dem drastischen Humor des grossen Lyrikers gerecht zu werden und so den ganzen Heine mit all' seinen seltsamen Dissonanzen, mit seinem tiefsten Herzeleid wie mit seinem sich selbst verspottenden Gelächter wiederzugeben. Wir könnten diesen Satz mit einer reichen Fülle von Beispielen belegen, wollen uns indess darauf beschränken, die Compositionen „Ein Jüngling liebt ein Mädchen“, „Wir sassen am Fischerhause“, ferner die Balladen vom „Armen Peter“ und die sog.

Tragödie „Entflieh' mit mir und sei sein Weib" zu erwähnen. Hier ist auch der erzählende Ton der Ballade meisterhaft getroffen. Die epische Ruhe der Darstellung wird nur durch einzelne declamatorische Accente unterbrochen, die dann um so ergreifender wirken, wie bei der Stelle des letzterwähnten Liedes „Sie sind gestorben, verdorben", welche mit einem schneidenden schrillen Accord abbricht. Auch die Eichendorff'schen Balladen, die Schumann componirt hat, sind von einer Kraft der Darstellung, von einer Gewalt des Ausdrucks, wie sie im Lied wohl unerreicht dasteht. Wir erinnern an das Waldesgespräch: „Es ist schon spät, es wird schon kalt", wo die Rede des Jägers im hellen E-dur mit der Antwort der Hexe Loreley im kühlschaurigen C-dur einen höchst wirkungsvollen Contrast bildet, und an die „Frühlingsfahrt": „Es zogen zwei rüst'ge Gesellen zum ersten Male von Haus", in welcher die Stelle „Und über den Wassern weht's kalt" von grausig ergreifender Wirkung ist. Besonders aber für die phantastischen Stimmungen, die träumerischen Gefühls- und Naturlaute, die in Eichendorffs rein lyrischen Liedern erklingen, hat Schumann einen staunenswerthen Reichthum von Farbentönen. In der Composition des Gedichtes „Mondnacht", „Es war als hätt' der Himmel die Erde still geküsst", rieseln die Töne wie Mondensilber durch flüsternde Zweige. Das Lied „Schöne Fremde" athmet den vollen, berauschenden Zauber des Südens, während das Lied „Ich kann wohl manchmal singen, als ob ich fröhlich sei" uns anspricht, als hätte es tiefste Wehmuth selbst gesungen und wiederum in der „Frühlingsnacht", „Ueber'm Garten durch die Lüfte" Lenz und Liebe vereint ihr seliges Lied in unsere Seele jauchzen. Noch hätten wir der Art und Weise zu gedenken, wie Schumann anderen deutschen und ausländischen Dichtern musikalisch gerecht wird, wie

er den naiven Volkston eines Robert Burns, die rheinländische Heiterkeit Reiniks, die schalkhafte Grazie Mörike's in „Schön-Rothtraut“ und ähnlichen Liedern, die liebenswürdige Innigkeit Chamisso's wiederzugeben weiss. Doch die Zeit verbietet uns, weitläufiger zu sein. — Die Liedercompositionen des Jahres 1840 hatten Schumanns Phantasie durch ihren concreten Inhalt auf's wohlthätigste gezügelt, sie hatten ihm eine Sicherheit des formellen Gestaltens verliehen, die ihm bis dahin fehlte, sie hatten auch seine ersten bedeutenden Erfolge als Tondichter begründet und ihm den freudigen Muth eingeflösst, sich nunmehr an die grossen Instrumentalformen heran zu wagen, auch diese mit der farbenschimmernden Romantik seines Geistes zu erfüllen. Gleich in's Jahr 1841 fallen drei seiner bedeutendsten Instrumentalwerke, die B-dur-Symphonie op. 38, Ouverture, Scherzo und Finale für grosses Orchester op. 52, eine liebenswürdige Composition voll blühenden Wohlklangs und die D-moll-Symphonie, die er freilich im Jahre 1851 umarbeitete und dann als op. 120 erscheinen liess. Es ist erstaunlich, mit welcher Sicherheit der Meister hier den symphonischen Stil erfasst hat, wie wohlig er sich in diesen grossen Formen bewegt und wie doch alles mit seiner eigensten Individualität erfüllt, in jenes phantastische Helldunkel gerückt ist, das seiner Natur so besonders zusagt. Treffend sagt Louis Ehlert („Deutsche Rundschau“, Dec. 1876: „Robert Schumann und seine Schule“) von der B-dur-Symphonie, sie sei voll von dem würzigen Duft eines jungen Tannenwaldes, es liege so viel Hochzeitliches und Freudiges in ihr, als feierte Schumann darin seine symphonischen Flitterwochen. Der geistvollste Satz des Werkes dürfte das Scherzo sein, dessen Thema schon am Schluss des mehr liedartigen, als in Beethoven'scher Weise hymnisch ausgeweiteten Larghetto-

satzes, in den Posaunen langsam wie eine Geistergestalt aufsteigt, um gleich darnach im jähen Allegro kopfüber hereingepoltert zu kommen und das mit seinem pikanten Wechsel von $^3/_4$ und $^2/_4$ Tact einen unerschöpflichen Humor entfaltet. Von den im Jahr 1842 entstandenen Kammermusikwerken Schumanns, den drei Streichquartetten op. 41, dem Clavierquintett op. 44, dem Clavierquartett op. 47 und den Phantasiestücken für Pianoforte, Violine und Cello op. 88 können wir hier nur sagen, dass sie eben so reich an innerem Blühen, von derselben Frische der Erfindung, eben so meisterhaft in ihrer thematischen Verarbeitung, wie die Symphonie. Namentlich das Es-dur-Quintett mit dem schönen Contrast des in kraftvoller Freudigkeit strahlenden ersten Satzes und des phantastisch-düstern Trauermarsches, der fessellosen Leidenschaftlichkeit des Scherzo's und des vom lieblichen Bachgeriesel zum rauschenden Strom anschwellenden Finale's ist wohl das bedeutendste Werk dieser Gattung. Auch auf die etwas später entstandenen herrlichen Claviertrio's in D-moll und F-dur op. 63 und 80, von denen namentlich das letztere eine Welt romantischer Empfindung in sich schliesst, dürfen wir nicht näher eintreten. — Fast das ganze Jahr 1843 finden wir den Meister mit dem Concertoratorium „Paradies und Peri" beschäftigt, zu dem ihm eine Episode aus Thomas Moore's „Lalla Rookh" den Stoff geliefert. Der Inhalt des Gedichtes ist kurz folgender: Peri's heissen nach der orientalischen Sage anmuthige Wesen der Luft, welche wegen eines Fehltritts aus dem Paradies verwiesen wurden. Die Pforten desselben sollen sich der sehnsüchtig darnach verlangenden Peri, welche die Hauptperson unseres Werkes bildet, wieder öffnen, wenn sie, wie die Verheissung lautet, des Himmels köstlichste Gabe darbringt. Die Peri zieht nun aus, diese Gabe zu suchen. Wir

treffen sie auf dem Schlachtfeld wieder, auf welchem ein edler indischer Jüngling dem sein Vaterland gewaltsam unterdrückenden Tyrannen Gazna im Kampfe erlag. Sie nimmt den letzten Blutstropfen, der dem Heldenherzen entquillt und trägt ihn mit dem jubelnden Gesang: „Sei dies mein Geschenk“ an Edens Thor. Allein sie wird abgewiesen. „Viel heiliger muss die Gabe sein, die dich zum Thron des Lichts lässt ein.“ Zur Erde zurückgekehrt findet sie im Lande der Pest ein jugendliches Paar, an der Seuche dahinsterbend. Die Braut ist herbeigeeilt, den Tod mit dem erkrankten Geliebten zu theilen; sie hat das Gift von seinen Lippen getrunken und verhaucht ihr Leben an seiner Seite. Die Peri singt ihnen ein Grablied und schwingt sich aufwärts mit dem letzten Seufzer reiner Liebe. Doch auch diese Gabe ist nicht die rechte und trauernd muss sie weiter wandern. Schliesslich bringt sie dann die Thräne eines reuevollen Mörders dar und dies Geschenk öffnet ihr die Pforten des Paradieses. — Sie sehen, dass das Gedicht durchaus jener märchenhaft phantastischen, romantisch verklärten Welt angehört, in welcher sich Schumann am liebsten ergeht und so schimmert denn auch seine Composition in den zauberhaftesten Farben. Wir fühlen uns umhaucht vom Rosenduft des Orients und dabei berührt der Tondichter doch auch wieder die tiefsten Saiten der Menschenbrust. Wir wollen von den musikalischen Perlen, die hier an eine Schnur gereiht sind, nur zwei besonders glänzende namhaft machen. Es ist zunächst der wilde, von Trommeln und Becken begleitete, marschartige Chor des ersten Theils, mit dem der Tyrann Gazna eingeführt wird, in welchem Schumann an realistischer Kraft, an drastischer Wahrheit der Schilderung auf's glücklichste mit Händel wetteifert, und dann das Grablied am Schlusse des zweiten Theils: „Schlaf' nun und ruhe

in Träumen voll Duft“, welches die Peri über den Leichen des vereint dahingeschiedenen Liebespaars singt und das dann der Chor aufnimmt. Otto Jahn sagt von dieser Nummer anlässlich einer Recension der Aufführung von „Paradies und Peri“ beim Rheinischen Musikfest im Jahre 1855: „Schwerlich hat die neuere Musik etwas aufzuweisen, das an Tiefe der Empfindung, poetischer Auffassung und wahrhaft zauberischem Wohllaut dieses Prachtstück überträfe.“ — Im Jahre 1844 arbeitet Schumann bereits an der Composition von Scenen aus Göthe's „Faust“, dessen musikalische Verherrlichung ihn bis an sein Lebensende bezw. bis zum völligen Erlöschen seiner Productionskraft beschäftigen sollte. Es geziemt sich, dass wir gleich hier das Nothwendige über dies hochbedeutende Werk unseres Tondichters sagen. Schumann fühlte sich zunächst vom Epilog, d. h. dem Ende des zweiten Theils musikalisch angeregt, von jener Scene, welche Fausts Verklärung darstellt und die bekanntlich auch Göthe schon früh und noch im Vollbesitz seiner gestaltenden Kraft skizzirt und wenigstens theilweise ausgeführt hat. Mit intuitiver Sicherheit hatte der Tondichter das Richtige erfasst. Wenn irgend etwas im Faust componirbar erscheint, so ist es diese Episode. Hier bewegen wir uns nicht mehr auf jenem farbengesättigten realistischen Boden, wie im ersten Theile des Dichtwerkes, wo die dramatischen Situationen so scharf umrissen, die Charaktere so greifbar lebensvoll gezeichnet sind, dass der Anspruch, welchen eine andere Kunst auf ihre Mitwirkung, auf Vertiefung des poetischen Bildes erhebt, fast etwas Zudringliches hat und uns eher abstösst denn erfreut. Hier finden wir uns in's Geisterreich, in luftige, selige Gefilde versetzt, in eine Stimmungsatmosphäre, welche das Dichterwort unmöglich erschöpfen kann, für deren Illustration aber gerade die mystische Kunst der Töne

besonders befähigt ist, für deren dämmernde Farben sie ein geradezu unbegrenztes Ausdrucksvermögen besitzt. Und so gehört denn der dritte Theil der Schumann'schen Faustmusik, d. h. eben die Composition des sogen. Epilogs, zum herrlichsten, was überhaupt von Vocalmusik existirt. Wie wunderbar ist gleich im Anfangschor „Waldung, sie schwankt heran", die traumhaft ätherische Stimmung ausgedrückt, in die wir hier versetzt werden sollen! Welche Gluth inniger Verzückung lodert in dem Tenorsolo des Pater Ecstaticus „Ewiger Wonnebrand, glühendes Liebesband", wobei die Vorstellung des Auf- und Abschwebens durch die Begleitung des obligaten Cello auf's wundersamste wiedergegeben wird! Wie feierlich bewegt klingen die Worte des Pater Profundus: „So ist es die allmächt'ge Liebe, die alles bildet, alles schafft", und welch' herzgewinnende Schlichtheit waltet in dem darauf folgenden Gesang der seligen Knaben: „Sag' uns, Vater, wo wir wallen." — An Wohllaut und wahrhaft überirdischer Schöne aber werden all' diese Nummern noch übertroffen durch den Chor der Engel: „Jene Rosen aus den Händen liebend heiliger Büsserinnen" und den Gesang des Doctor Marianus: „Hier ist die Aussicht frei", mit jenem harfenumrauschten Anruf: „Höchste Herrscherin der Welt, lasse mich im blauen, ausgespannten Himmelszelt Dein Geheimniss schauen!"

Der Schlusschor: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss", beginnt, den Dichterworten entsprechend, mit mystischer Feierlichkeit. Mit dem tief-dröhnenden D-moll-Accord der Posaunen überrieselt uns geheimnissvoller Schauer. Allmälig wird es heller, bis bei den Worten: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan", Soloquartett und Chor sich in hymnischem Jubel vereinen und schliesslich das ganze Pianissimo wie träumerischer Glockenklang aus einer andern

Welt verhallt. — Rückwärts gehend componirte Schumann in den Jahren 1849 und 1850 dann noch eine Reihe weiterer Scenen aus dem zweiten Theil und Mehreres, wie die Gartenscene zwischen Faust und Gretchen, den Gesang der Letzteren vor dem Bild der mater dolorosa und die erschütternde Scene im Dom aus dem ersten Theil. Als meisterhaft sind insbesondere noch zu bezeichnen der charakteristische Gesang der vier grauen Weiber und die ganze Episode von Fausts Erblindung und Tod. Wer jemals das Glück hatte, Stockhausen als „Faust“ zu hören, dem wird die Stelle: „Zum Augenblicke dürft' ich sagen: Verweile doch, du bist so schön“, unvergesslich bleiben. — Das Krankheitsjahr Schumanns, 1846, bringt nur eine einzige, aber eine schwer in's Gewicht fallende Schöpfung, die C-dur-Symphonie op. 61. Schumann hatte sich unmittelbar vorher sehr eifrig mit Sebastian Bach beschäftigt und die contrapunktischen Studien, die er an diesem unerschöpflich tiefsinnigen Meister gemacht, wurden in seiner Symphonie direct einflussreich, so in der choralmässigen, contrapunktirten Einleitung, dem herrlichen Adagio mit dem aus tiefster Seele quellenden Gesang in Oberstimme und Bass zugleich, endlich dem grandiosen, die Motive babylonisch aufthürmenden Finale. Im Scherzo walten wiederum die humoristischen Gegensätze von trunkener Ausgelassenheit und seliger Befriedigung, welch' letztere namentlich im zweiten Trio herzbewegenden Ausdruck findet. — An's Ende der von uns unterschiedenen zweiten Periode der tondichterischen Thätigkeit Schumanns, in die Jahre 1847 und 1848, fallen endlich zwei Werke, in welchen der Meister, um mich so auszudrücken, sein bestes Herzblut verströmt hat, ich meine die Oper „Genoveva“ und die Musik zu Byrons „Manfred.“ Wenn beide trotzdem nicht den Erfolg hatten, wie

„Paradies und Peri“ und die Faustscenen, so liegt der Grund mehr in den Darstellungsobjecten denn in den Tondichtungen. Zur Oper fehlte dem weltabgewandten, subjectiven Meister freilich auch das Vermögen des Sich-Entäusserns, der gegenständlichen Darstellung, die Fähigkeit, in grossen Zügen, gleichsam al Fresco, zu malen und dadurch die Massen zu packen. Die Partitur der „Genoveva“ strotzt von geistreichen Zügen, namentlich von declamatorischen Feinheiten; allein vor lauter Detailschilderung kommt man zu keiner Uebersicht. Es fehlt die durchschlagende Gesammtwirkung, es fehlt die Concentration auf die Hauptmomente, die dem dramatischen Componisten unumgänglich nothwendig ist. Zudem laborirt der Text an einem unlösbaren und unerquicklichen Zwiespalt, indem die Schlichtheit der legendarischen Erzählung fortwährend mit der künstlich gesuchten, manierirt überschwänglichen Charakteristik der „Genoveva“ von Friedrich Hebbel in Collision geräth, deren theilweise allerdings hochpoetische Darstellung Schumann nur allzu sehr imponirte und deren Kraftstellen er daher vielfach wörtlich in's Libretto aufgenommen haben wollte. Mögen diese Umstände die musikalischen Liebhaber unter Ihnen indess nicht abschrecken, etwa den von Clara Schumann meisterlich bearbeiteten Clavierauszug des Werkes zur Hand zu nehmen! Abgesehen von der grossartigen Ouverture, welche die dämonischen Gewalten verbotener Liebe und Eifersucht im Kampf mit Frauenunschuld und unerschütterlicher Treue auf ergreifende Weise schildert, abgesehen hievon enthält die Composition eine Reihe von Nummern, wie sie nur Schumann schaffen konnte. Ich erwähne das rührend schöne Abschiedsduett zwischen Siegfried und Genoveva, die Scene der Geisterbeschwörung durch die hexenartige Margaretha im dritten Act, die Rückkehr

Siegfrieds in die Heimath. — Manfred, der magieergebene Byron'sche Faust, in welchem sich der qualvolle Drang nach Unterjochung der wilden Naturmächte mit dem lastenden Weh einer dunklen Schuld mischt, übte die mächtigste Anziehungskraft auf unsern Tondichter aus, der ja selbst jenen unbezwingbaren finsteren Gewalten zum Opfer fallen sollte. Während die Gesänge der Geister, überhaupt die Chorpartien des Werkes weniger hervorragend erscheinen, zählen die Instrumentalsätze, sowie die Solistellen Manfreds zum Ergreifendsten, was der Meister geschrieben. Schon die Ouverture mit ihrem sehnsuchtsvollen Ringen nach Friede und der bleiernen Schwere des Ausgangs im trostlosen Es-moll ist ein Nachtstück im grossen Stil. Innigeres aber als Manfreds Ansprache an Astarte, als die Stelle: „Ein Friede kam auf mich unsäglich mild", ist nie erklungen. Im „Manfred" zeigt die Musik auf's Schönste ihre beruhigende, verklärende Kraft, indem sie selbst die verzweiflungsvolle Nacht der Byron'schen Dichtung mit ihren silbernen Tönen durchflicht und am grausig gähnenden Abgrund noch süss duftende Blumen erblühen lässt. — „Manfred" hat uns hart an die Schwelle der dritten Periode Schumanns herangeführt. Vom Jahre 1849 an sehen wir die Gestaltungskraft des Meisters mehr und mehr dahinschwinden. Die Melodienfrische versiegt, ein grüblerischer Hang macht sich in der Verarbeitung des thematischen Stoffes geltend. Dazu kommt eine athemlose Hast des Producirens, die ihn zu unglücklichen Experimenten verleitet. Wir rechnen hierzu die Composition einer ganzen Reihe dramatisirter Balladen, wie der verunstalteten Uhland'schen Gedichte „Der Königssohn", „Des Sängers Fluch", „Das Glück von Edenhall"; der Geibel'schen Balladen vom „Pagen und der Königstochter", wobei die einheitliche

Stimmung der Ballade, welche bei dieser lyrischen Dichtungsgattung gerade die Hauptsache, nothwendig verloren gehen musste, während doch ein eigentlich dramatisches Leben dadurch nicht zu erzielen war, dass die Träger der Handlung redend eingeführt werden. Wir rechnen dahin ferner die Instrumentalbegleitungen zu Gedichten, die declamirt werden sollen, wie zu Hebbels Balladen vom „Haideknaben", „Schön Hedwig" u. s. w., bei welcher Mischgattung das Interesse an der Dichtung und an der Musik fortwährend auf's störendste getheilt wird, wir rechnen hieher endlich auch die Composition katholischer Ritualtexte, wie der Messe op. 147 und des Requiems op. 148, deren musikalische Wiedergabe Schumann um so schwerer fallen musste, als der polyphone Kirchenstil seine Sache nicht war und als seine religiösen Ueberzeugungen überhaupt keine confessionelle Färbung an sich trugen. — Immerhin ragen aus der Dämmerung, welche die letzten Jahre seiner Thätigkeit als Componist umfängt, noch eine Anzahl von Werken gleich schimmernden Höhen über den Nebeln des Thalgrundes auf. Von der Es-dur-Symphonie des Jahres 1850 haben wir bereits gesprochen. Dagegen ist hier, wenn wir von einigen der schönsten Clavierwerke, wie den „Bildern aus Osten" und den „Waldscenen", sowie von mehreren Orchester- und Kammermusik-Compositionen, wie der dunkelglühenden Ouverture zur „Braut von Messina", der erzgewappneten zum „Julius Cäsar" von Shakespeare, den innig-gesangvollen Phantasiestücken für Clarinett und Pianoforte op. 73, dem Concertstück für vier Hörner und Orchester absehen wollen, noch ein Werk hervorzuheben, das zu des Meisters liebenswürdigsten Gaben gehört: es ist dies „Der Rose Pilgerfahrt" aus dem Jahre 1851. Der Text behandelt ein etwas dürftiges und ziemlich plattes Märchen, die

Erlebnisse einer Blume, die aber, genau genommen, keine ist, sondern ein hübsches Mädchen. Lediglich das Symbol der Rose, die niemals seiner Hand entfallen darf, verräth seine blumenhafte Abstammung. Dem Tondichter gelang es indess, die flache Allegorie des poetischen Vorwurfs vergessen zu machen und ein Stück anmuthsvoll bewegten Lebens vor unser Auge zu führen. Gleich der Einleitungsgesang ist ein frischempfundener Frühlingshymnus, dessen fröhliche Klänge die Seele in die genussfähigste Stimmung versetzen. Aus dem ersten Theil muss ferner das „Grablied" als ein Satz von ergreifender Wirkung bezeichnet werden, während im zweiten Theil der poesievolle Männerchor: „Bist du im Wald gewandelt", mit dem kühlschattigen Zwischenspiel der Hörner, die Hochzeitsgesänge im Hause des Müllers und besonders das anmuthsvolle Duett „Zwischen grünen Bäumen" zu den populärsten Musikstücken unseres Meisters gehören.

Wir können hiermit die Betrachtung der Leistungen Schumanns als Componist schliessen, so verlockend es wäre, noch eine Reihe anderer interessanter Schöpfungen in's Bereich der Darstellung zu ziehen. Denn wohl bei keinem zweiten deutschen Componisten, etwa Schubert ausgenommen, bietet sich solch' eine Fülle geistvoll reizenden Details, eine solche Mannigfaltigkeit überraschend interessanter Züge dar, wie in Schumanns Werken. Er ist von Manierismus, von stereotyp-stilistischen Formeln weit freier, denn die meisten der neueren Tondichter, seinen grossen Zeitgenossen Mendelssohn nicht ausgenommen, und wohl findet das schöne Wort, das er selbst über seinen Lieblingscomponisten Franz Schubert gesagt hat, auch auf Schumann Anwendung:

„Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedan-

ken, ja Begebenheiten und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht. so vielfach seine Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen wie bei Deukalion und Pyrrha lebende Menschengestalten. Er war der Tonfeind aller Philisterei, der Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte."

So hat unser Meister trotz des tragischen Geschicks, das ihn am Ende seiner irdischen Laufbahn ereilte, die Aufgabe seines Künstlerlebens rein und schön vollendet, die Aufgabe, Licht zu senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — wie er selbst irgendwo des Tondichters Beruf bezeichnet. Er hat uns, wie Ambros wahr und schön sagt, das Bild eines ächten deutschen Künstlers als geweihtes Andenken hinterlassen, ein Bild voll schlichten Biedersinns, voll reichsten Geisteslebens, allem Unedlen fremd, jedem Edelsten verwandt. Sein Name erklingt daher auch unwillkürlich auf unseren Lippen, wenn wir unsere grössten und liebsten Componisten nennen, und im Pantheon der Kunst steht er neben den befreundeten Geistern, deren Stimmen er in seiner Krankheit noch zu hören glaubte, neben Franz Schubert und Felix Mendelssohn-Bartholdy.







